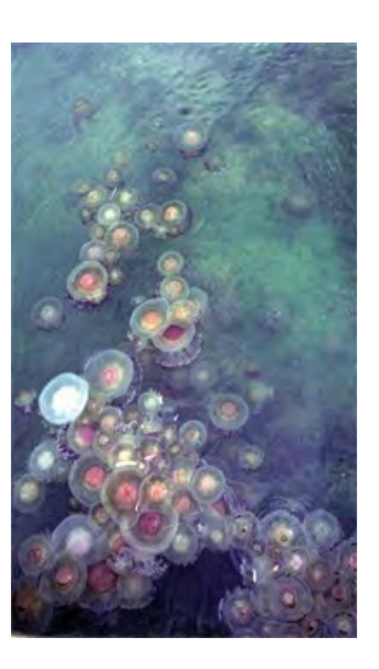
MARÍA SALGADO, 1984

María Salgado. Madrid, 1984. Poeta e investigadora. Trabaja con el lenguaje como material de textos, audiotextos y *performances*. Recibió el doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad Autónoma de Madrid en diciembre de 2014 con una tesis sobre poéticas orientadas al lenguaje en España desde 1964. Forma parte del grupo de investigación Seminario Euraca, un dispositivo de lectura, escritura y pensamiento colectivo sobre lenguas y crisis del presente, que en septiembre de 2017 lanzó el primer número de la revista *L/E/N/G/U/A/J/E/o*. Ha publicado cuatro libros de poesía: *ferias* (2007), *31 poemas* (2010), *ready* (Arrebato, 2012) y *Hacía un ruido. Frases para un film político* (Contrabando, 2016) y el cd *20.20* (Donostia 2016), que contiene las grabaciones de campo de la pieza sonora con la que intervino la megafonía de la playa de la Concha en San Sebastián en el verano de 2016. Desde el año 2012 trabaja con el compositor Fran MM Cabeza de Vaca en la exploración de formas de poner el sonido en escena. Con el recital híbrido *Hacía un ruido* (2012-2016) viajaron entre espacios tan dispares como Naranjo y el CDN Teatro Valle Inclán. *Jinete Último Reino* es el nombre del concierto híbrido (en tres fragmentos) que les ocupa desde 2017.



MEDUSA el animal
MEDUSSA el night club y
MEDUSA la discoteca
se miran al atardecer. 400 bañistas al día pican
en su encanto. La rojiza y luminiscente Pelagia
Medussa pegatina de 1993
Mdssa tatuada en 1993
Medussa SL La Empresa
Medussaband bandcamp
Medusass, la demonización de la clase obrera por enjambres
SOS Airbnb nos invaden, su proliferación las ha convertido en las nuevas
reinas de los mares,
Medusas el hipnótico baile de un incómodo visitante
Medusa Home GO GUIRIS
Medussa (Caravaggio)
Medusa Reino fungi, APAR-
-TAMENTOS Medusa, primera línea de
Murtula, d. 1624, *escapa porque*
si tus ojos se petrifican del asombro, te convertirá en piedra

IMÁGENES DE CADA VEZ MÁS MEDUSAS EN EL MEDITERRÁNEO

Avisarlos de que el mar no es una piscina,
Medusas se deterioran rápidamente También llamadas
aguamalas, malaguas, aguavivas, aguacuajada o lágrimas de mar,
pertenecientes al filo Cnidaria (conocidos antes como celentéreos); ciegas, sin
corazón ni cerebro, se acercan a la costa arrastradas por las olas y
corrientes
Quinto encierro sin precedentes: una medusa se da la vuelta a los corrales

Medusas opiniones

Mi experiencia al intentar alquilar un apartamento con Medusa
¿Es seguro Medusa? No bañes sin leer esto
¿Cómo tramita los pagos Medusa? Centro de ayuda de Medusa
Medusa y Caracol, principales diferencias
Medusas y las opiniones negativas (tema serio)
La pesadilla de Medusa. Vómito, juergas, despoblación barrial

Alojamiento en Medusa ¿juegas a la ruleta rusa?
Alojamiento en Medusa ¿juegas a la ruleta rusa?
Alojamiento en Medusa ¿juegas a la ruleta rusa?
CADA VEZ MÁS MEDUSAS EN EL MEDITERRÁNEO
DISFRUTAN DE UN SUPERCÁLIDO VERANO
2005, 2006, 2007, 2011, 2012 o 2013 o 2015 han sido años
Por reducción de diferencia de salinidades a costa y altamar
Por comer copépodos que comen bacterias que comen hidrocarburo del vertido
Vivir en Londres se está volviendo imposible para las clases medias y bajas
Centros de ciudad que parecen federal un decorado, mares plagados de
malaguas que sonríen y enamoran al atardecer
te quiero, clavel, de color violeta rosáceo, umbrela abultada y ocho tentáculos,
en recuerdo del verano del calor
la rojiza y luminiscente Pelagia
proliferaciones.aspx

(Inédito)

KAMCHATKA: ¿Qué relación mantienes con la tradición o tradiciones precedentes?, ¿tu poética reelabora, dialoga o se vincula conscientemente con alguna corriente poética anterior?, ¿y con otras concepciones o medios artísticos (pintura, fotografía, cine, etc.)?

MARÍA SALGADO: Considero mi poética una poética sincrética que enlaza y bastardea, a su manera, varias tradiciones, no sólo "españolas". De hecho, es una problemática relación con la tradición más estabilizada por las ideas de poesía hegemónica en España la que, desde casi el inicio, me llevó a buscar en toda clase de fuentes, y a exceder el marco nacional como el previsto para la tradición de una. Esto no quiere decir que me interese la poesía de otros marcos nacionales en su totalidad, de hecho la poesía que más me suele gustar leer suele tener vetas, digamos, problematizadoras de su propia tradición; simplemente se trata de un modo de lectura muy abierto, que si acaso se orienta un tantito más sobre el eje de la poesía del siglo XX que tomó más riesgos a la hora de abordar las lenguas y contextos en los que operaba, y de ahí, hacia atrás, releyendo la literatura peninsular que estudié cuando cursé Filología Hispánica, y hacia adelante, cuando me imagino qué poesía me gustaría intentar escribir. Porque escribí una tesis doctoral que sobre todo enfoca las experimentaciones formales sucedidas en el territorio español desde 1964 hasta 1972 y sus ondas de resonancia, entiendo que dialogo bastante con esa línea de trabajos, si bien de forma crítica (que en eso consiste dialogar, creo) y conectada con otras tendencias de aquel periodo. Esa misma investigación doctoral desde muy pronto me llevó a leer/oír/mirar las prácticas de las artes expandidas, no sólo verbales, de los años 60 y 70 en el espacio occidental. Una estancia en Buenos Aires en 2005 y 2006 me permitió iniciar una lectura de las tendencias de la poesía argentina desde los 90 y principios de los dosmiles, que nunca he dejado de leer y me ha llevado a poetas argentinos anteriores. He leído bastante *poesía innovativa* de los Estados Unidos desde que empecé a trabajar con Esteban Pujals Gesalí y a leer, en consecuencia, la poesía y poéticas de autores Language. Me han interesado mucho tanto las prácticas expandidas de los 60 y 70 en Nueva York, como algunos autores de la Escuela del mismo nombre. Entonces, responderé a las preguntas que siguen circunscribiendo a algo así como España la mayoría de mis respuestas, pero me gustaría contar en este punto que como poeta transito muy alocadamente todos estos mapas, y cualesquiera que nos vamos dando en la investigación colectiva del Seminario Euraca, como sea, por ejemplo, la poesía escrita en gallego los últimos treinta años. Como lectora, disfruto de la lectura de estilos muy variados. Quizá sea un poco prescindible decir esto aquí, pero es que me gusta mucho la poesía, y es desde su vastísimo y variado archivo que a mí me gusta pensar y trabajar con / el lenguaje. Desde muy temprano estuve en contacto, como participante o como espectadora, con los mundos de la *performance* y las artes escénicas ¿contemporáneas? de Madrid. En esos mundos siempre he encontrado trabajos de lenguaje muy atractivos, retadores, emocionantes. Desde 2012, que empecé a colaborar con el compositor Fran MM Cabeza de Vaca, me he metido un poquito a conocer la escena de la música –de nuevo el mismo problema de nominación– ¿contemporánea?, y también he ido conociendo a varias artistas ¿visuales? que, en algunos casos, usan el lenguaje como material.

KAM: ¿Cuáles dirías que han sido las líneas poéticas mayoritarias en los últimos veinte años en España (ya sean tendencias, temas, estilos, etc.)?, ¿cómo has vivido, en tanto poeta joven, su

consolidación (o desaparición)?, ¿qué procesos crees que han tenido mayor importancia?, ¿en qué medida han afectado al desarrollo de tu escritura?

MS: Creo que todas las personas que estamos más o menos inmersas en el mundo de la poesía en España, e incluso todas aquellas que reciben información sobre el mismo en, digamos, un primer círculo concéntrico de recepción, podríamos tediosamente nombrar la supuesta tendencia mayoritaria, y la supuesta tendencia leída como partido de la oposición, por más que ese enfrentamiento ya pasó, y es casi un holograma de enfrentamiento, de la poesía de los últimos (no sólo) veinte (sino) cuarenta años en España, y podríamos, a su vez, sin mucho esfuerzo, señalar un ámbito de, no sé, llámalo, "experimentación", y otro de, no sé, llámalo, "compromiso político a la izquierda". Pero creo que bajo estas etiquetas tan establecidas y, en un punto, estáticas, que una hereda por inercia, un montón de libritos únicos o primeros libros no domesticados, y hasta experimentos de textualidad, oralidad y lenguajeo sin reporte con los estilemas de "vanguardia" instituidos en y (sobre todo) tras los 60-70, se quedaron (y se siguen quedando) sin lectura crítica, es decir, contrastada, comparada, historizada, genealógica, intensiva, proyectiva. Creo que las personas de los círculos concéntricos segundos y terceros y hasta cuartos y quintos que puedan ir a buscar libros de poesía sin saber de estas etiquetas y tendencias sedimentadas tienen la suerte de poder leer por afuera de las ideas de poesía previstas por las mismas, encontrar los libros excéntricos y descuadrados, y hacerse otros mapas del panorama a partir de otros marcos de lectura.

El marco que yo intenté armar en mi tesis consistía, por un lado, en hacer un relato histórico invertido de la segunda mitad del siglo XX en la poesía de algo así como España, y en, por otro, elaborar una poética, con la que, al leer ese corpus de textualidades altamente formalistas o textualistas, algunas de ellas crípticas hasta casi lo ilegible, espaciales, performativas, etc., poder abordar toda clase de otros textos poéticos, incluidos los más conservadores del mismo periodo. Mi interés estaba, y está, no en canonizar unas formas para que programen los poemas por venir, sino en entender cómo y en qué unas formas cambiaron, en qué modo pudieron innovar, por qué dicha innovación no se incorporó al marco de lectura y escritura de poesía que siguió, por qué y cómo no se armó una recepción ampliada, y cómo todos estos noes y síes constituyeron una institucionalidad cultural y poética un poquito quizá excesivamente continuista. Pero esta es sólo una vía posible de las que seguro podrían abrirse de forma desligada de las etiquetas, para un recomienzo de nuestra relectura de los últimos (no sólo) veinte (sino) cuarenta (y hasta) cincuenta años. Hacer mapas de usos de la lengua e ideas de poema (que a veces no difieren tanto entre tendencias en principio enfrentadas), de procedimientos poéticos (transversales o especializados) y superficies textuales no sólo poéticas (hay mucha textualidad afuera del archivo de la poesía que tiene necesariamente que impregnarla), descripciones de las infraestructuras que producen esas nociones de poesía, poeta y poema, etc.

Entonces, si tengo que referir los afectos que influyeron en mi formación como poeta, me gusta más hablar de *escenas* que de líneas poéticas. El Centro de Estudios de la Poesía de San Sebastián de los Reyes y el CEP José Hierro de Getafe fueron los lugares donde empecé. En contextos como la librería Arrebato y su "Poético festival" (ahora "POETAS"), la sala (de diversos nombres) de Jesús y María 21 en Lavapiés, las propuestas y eventos alrededor de la revista *La Más Bella*, el Edita, el festival "Yuxtaposiciones", pude entrar en contacto con las

poéticas de exploración de dentro y fuera de España, y/o empezar a probar los usos de la autogestión de la escena cultural que quieres hacer pasar (en montones de otros espacios autogestionados y procesos culturales politizados que estaban ocurriendo en Madrid), hacer amigas, viajar, etc. El Seminario Euraca, en sus diversas versiones y sedes, sería el contexto relacionado con la poesía que más me ocupa desde 2012. Miro hacia atrás y entiendo que este viaje puede ser leído como cercano a la onda experimental, y especialmente vinculado con la ola de investigación en medios performativos de inicios de los dosmiles, pero la verdad es que no sé cómo podría esa etiqueta cubrir la descripción de la poesía de algunas de las poetas de aquí con quienes he tenido contacto más cercano estos años (Patricia Esteban, Ángela Segovia, Luz Pichel, Chus Arellano, Sandra Santana, Julieta Valero, Andrés Fisher, Eva Chinchilla, Eduard Escoffet, Sayak Valencia, Paula, Javiera, Kendall, Elia Maqueda...) y de otras a quienes he leído con atención (la lista es larga...). Siento que la definición de una línea poética no le hace justicia a todos estos procesos de cruce colectivo o individual que enumeré. Si acaso la enunciación de algunas preguntas de partida como las que nos hicimos en Euraca (por la crisis y por la/s lengua/s) sí podrían alcanzar a describir algo más concreto, pero igualmente poco afinado, energético, al envés: no una homogeneidad sino un problema.

KAM: ¿Qué responsabilidades crees que tiene un poeta joven en la sociedad actual?, ¿podrías relacionar tu respuesta con el tipo de poética que utilizas? En definitiva: la poesía, ahora, siendo jóvenes, ¿para qué? y sobre todo ¿para quién?

MS: Me cuesta usar el término "responsabilidad" para la poesía, porque de alguna manera me remite al ámbito de la política profesional ("responsabilidad de Estado" y sintagmas así). Me gustaría hacer mejor como ese famoso cantante de *trap* cuando dice que él en la música es irresponsable porque es el sitio del disfrute, la provocación, qué sé yo, pero no estaría siendo honesta, la verdad, porque la poesía, así, a lo grueso y a lo fino, me importa mucho como archivo (milenario), como repertorio de medios para comprender, habitar y experimentar el presente e imaginar lo por venir, como fuente de placeres complejos, y casi que, también, en términos afectivos, como la subcultura que para mí ha sido, junto con el feminismo, clave de subjetivación... entonces, diría que lo que una podría hacer cuando una recibe un regalo así de excesivo es ocuparse de que siga siendo eso para alguien, de que el *potlatch* no pare de crecer. No sé en qué modos concretos esta posición impregna mi poética, pero digamos que el exceso, el deseo y el placer de la poesía –que, ahora que lo pienso, podrían también cualificar una noción de juventud irresponsable–, me animan a querer compartirla por todas las vías que veo posible abordar, en diversos lugares y situaciones, con la fe de que su fragilidad y dificultad específicas pueden competir con otras experiencias lingüísticas más estandarizadas, controladas, vigiladas y desde luego que muy poco estéticamente generosas que ocupan nuestros sentidos (ojo, oído, memoria, sentido) la mayor parte del tiempo. Me interesan el desvío lingüístico y las textualidades complejas, la tensión gramatical, el habla como fuente de innovación verbal, la repetición-con-variación como forma de memoria, el *remake* y la reescritura de los versos del pasado sin el peso del prestigio de la cita erudita, la historicidad de la materialidad de las frases por más feas o prosaicas o insignificantes que parezcan, el brillo de las frases extrañamente oportunas. Trato de buscar intentar colaborar en hacer pasar por unos instantes de lectura esto que Charles Bernstein

describió como *una visión en sonido tan fuerte como para competir con el mundo que conocemos de modo que encontremos los mundos que no conocemos*.

El para quién lo tengo claro, para todxs, en igualdad. Pensar por separado en los lectores se me hace extraño, es un modo de jerarquizar la agencia que estos tienen o que, mejor, podrían tener. Para mí, cualquiera que *medio* hable una/s lengua/s que pueda/n conectarse a la/s lengua/s del poema, puede leerlo (e incluso sin hablar, ni mucho menos dominar, esas lengua/s, con un esfuerzo mayor, pero igualmente posible), y hacer el suyo propio, y es con esa persona con quien quiero hacer transmisión. Y si esa persona no quiere, bueno, yo no quiero, no hay por qué forzar. Cuando digo cualquiera también imagino comunidades de lectura (colectivos, grupos de afinidad, bandas de gente, bibliotecas, etc.) que le den sentidos a los textos porque los conectan con sus contextos, la época, sus necesidades. Cuando me escribieron unas feministas de Neuquén, en Argentina, para contarme que se estaban leyendo los vídeos de mi pieza *Let her try / Déjala probar* en un seminario que tenía lugar en la calle, bajo un arbolito que da fresco, bueno, a eso me refiero. El club de lectura que se leyó *Hacía un ruido. Frases para un film político* en la librería Contrabandos de Madrid en febrero de este 2018 y con quienes conversé, con mucho interés, a eso me refiero. Alguien que dentro de diez años se lo encuentre en una biblioteca de su barrio, como yo me encontré tantos libros en la del mío, a eso me refiero. A transmisiones así. Si os sirve como respuesta, cuando pienso en recepción, no suelo pensar en el rey o los ministros, pero porque en general no suelo pensar en ellos sino en la gente que tengo más cerca, y de ahí, en transmisión bastante cuerpo a cuerpo, con el mundo. La transmisión que más me interesa sucede a escalas no muy grandes ni excesivamente pequeñas, escalas habitables, transitables, proporcionadas.

KAM: ¿Qué relación crees que se da hoy en día entre la poesía joven y la política?, ¿cómo experimentas esa relación en tu escritura poética?, ¿es tu imaginación poética también una imaginación política?

MS: Me parece que no es descabellado decir que después de 2011 la poesía en España se ha heterogeneizado más, se ha ensuciado un poco, y ha ampliado el rango de las conversaciones posibles. Incluso los poetas más alejados de las poéticas del compromiso político (las que se agrupan aproximadamente alrededor del dispositivo "Voces del extremo") han abordado lo político como tema de algún poema. Porque es un tema imposible de eludir hoy hasta cuando vas, o precisamente cuando vas, a la frutería. Y esto no quiere decir que el poema tenga que tratar sobre la frutería, yo creo que un poema puede describir la quietud de un vaso sobre una mesa y conseguir ser político igual. A mí, desde muy pronto, me interesó probar no sólo con los temas/ la semántica (por ejemplo los disturbios que ya se venían sucediendo en Europa desde 2005, que ya aparecen en *31 poemas*) sino con otras capas del lenguaje y formas de poema. ¿Es la innovación formal política? No creo que lo sea *per se*, pero creo que cierta tensión generada por cierta innovación formal se puede, en un punto, analogar con la tensión de *lo político*. Me era imposible escribir sobre las subjetividades y revueltas de 2011, uno de cuyos ejes, al menos en Madrid, era la no representación de unas voces por otras, mediante un poema en, no sé, primera persona del singular que describe y reflexiona sobre unos acontecimientos y paisajes, digamos, exteriores. La pregunta por cómo hacer para, por ejemplo, insertar un yo entre otros cientos de yoes, y que se

vieran las disputas de sentidos que entonces tenían lugar muy aceleradamente, y siempre entre varias personas/fuerzas/zonas del espacio social, me hizo optar por esa especie de *macrocollage,* a veces crudo y a veces cocinado, en el que van apareciendo hasta doscientas fuentes textuales, o "voces", trozos de ensayo, trozos de biografía, *remakes*, etc. Sé que, aunque soy una persona con ideas políticas bastante marcadas, como poeta no estoy interesada en emitirlas como tales, sino en ponerlas y ponerme y ponernos en el juego de la lengua para que se distingan, sobre todo, contradicciones, impotencias y potencias, lo que en común pensamos y disentimos.

¿Puede la experiencia de escuchar o leer un poema despertar o activar la imaginación política? No lo sé. Sí. Es difícil que pase, pero sí. A mí me ha pasado leer o escuchar poemas y querer más de eso, ¿qué era eso? Más vida, no sé, más memoria, más cuerpo... Me gusta esa frase de Preciado que dice "No se puede hacer una revolución que no se desea". Me gustaría pensar que se puede hacer una poesía que multiplique el deseo no de algo concreto (un programa) ni mucho menos eficaz, pero sí de algo ¿mejor?, que muy bien puede ser conflictivo: una experiencia de mundo más fuerte, una transformación subjetiva, una energía de cambio, un deseo de invención... además de, humildemente, participar de una desconfiscación de las frases ocupadas por los canales comerciales, hacer ruido, hacer lentitud, hacer detalle, hacer rareza. Me gustaría pensar que la poesía puede hacer todo lo anterior. Como escritora, no me interesan cuestiones que como lectora sí puedo disfrutar muchísimo, tales como la melancolía, el pasado ahistórico, la inefabilidad, el silencio, la ausencia. Me interesa el exceso, la presencia, el deseo, el presente, la historia, los cuerpos, la desobediencia... y lo político y lo infrapolítico, más que la política.

KAM: ¿Cómo crees que han interactuado las nuevas poéticas con los formatos comunicativos de la red –(video)blogs, redes sociales, Youtube, etc.,–?, ¿la lectura privada y silenciosa de poesía ha acusado sus límites expresivos frente a otras formas más intermediales? De ser así, ¿cómo trabajas con esos límites?, ¿crees que la mecánica actual de los recitales ha podido condicionar la manera de escribir poesía (por ejemplo, la tuya)?, ¿cuál es tu relación con la *performance* y otras propuestas escénicas?

MS: Creo que aún está por explorar la formalidad de la red, que apenas nos hemos aventurado a incorporarla, abrirla y que ésta reabra las formas de poema. Hacer un poema de toda la vida, grabarlo en vídeo y subirlo a internet, no me parece explorar completamente la materialidad de la herramienta / canal, por más que, sin duda, este uso ha reformado el campo literario y ha abierto vías de comunicación entre lectores y poetas bastante novedosas. Yo he intentado trabajar este asunto de, digamos, las frases de la oralidad (no sólo) internaútica, el apropiacionismo de las masas textuales de internet, y una formalidad más abierta de poema, en mi libro *Hacía un ruido. Frases para un film político* (Contrabando, 2016), pero no creo que haya llegado a explorar ni el borde de la cosa. La cosa internet es una cosa muy grande.

La cosa *performance* también lo es, pero ya está un poquito más conformada y tiene una historia de prácticas a la que se puede ir a estudiar más o menos fácilmente (en bibliotecas y museos). Creo que he explorado un montón lo que quiera que pueda ser la *performance* estos años atrás, tanto sola como con otros artistas, particularmente, con el compositor Fran MM Cabeza de Vaca. Soy consciente de que esta dimensión de mi actividad poética a menudo es leída desde fuera como si fuera central, y por lo tanto, parecería que "ha condicionado" mi práctica, pero yo

siempre insistiré en que concibo la poesía como gráfica, oral y performativa en todo caso, aunque en algunos casos aparezca impresa en un papel, en otros, grabada en un archivo de audio, y en otros, sea dicha sobre una escena. La lectura privada y silenciosa es la modalidad o protocolo de lectoescritura que ha prevalecido durante los siglos que nos preceden, pero nunca agotó en sí misma las posibilidades *aurales* de la poesía... quiero decir que la poesía *se oye* incluso en el silencio del cuarto, y ese silencio, es pues, además de una condición material específica, una especie de ficción que olvida que la memoria del oído de quien lee también está escuchando. No creo que los límites de esta modalidad de lectura silenciosa estén agotados, frente a los de la modalidad de escucha y visión de las artes intermediales. Hay muchas formas intermediales que se agotan en seguida. Las modalidades se pliegan unas en otras, además. No existe una vuelta atrás, porque no hay una casa a la que regresar. Creo que lo que pueda parecernos que está pasando ahora, ya viene pasando desde mucho antes, especialmente desde finales del XIX y principios del XX, y consiste en una lenta desrepresión de unos modos de lectura y escritura que estaban excesivamente ocultos replegados en los modos culturales del régimen logoalfabético (el libro, la letra impresa, el cuarto silencioso). Pero como suele pasar en estos casos de desrepresión, tendemos a atender más al gas que se libera por el agujerito que al muro gigante sobre el que el agujerito está excavado, pero gas, agujerito y muro están los tres ahí. Yo nunca he supeditado un texto a una función (por ejemplo la función "para ser leído en alto"). No he procedido así porque eso no me interesa como poeta. Hay textos que desde un inicio escribí como de memoria, como ya dichos, y en su variación se fueron fijando a medida que los recitaba; y hay textos, digamos, *super-escritos*, que sólo el ojo puede leer, para los que, pasado el tiempo, he encontrado una manera de decir en nada idéntica a la versión impresa. Hay textos impresos que nunca oralizo. Hay textos orales que nunca me preocupo en transcribir del todo, porque nunca los leo desde el papel, porque me gusta, de hecho, su pequeña inestabilidad en dependencia de la memoria. Y hay un montón de otros textos que escribo que para mí conforman el mundo en el que estoy trabajando, por ejemplo con Fran MM Cabeza de Vaca, sin que los use directamente. Y son poemas *sin más*. Sí creo que los recitales pueden ser situaciones de escucha y encuentro bien valiosos para formar una socialidad que complementa la lectura individual, un leer juntos, vaya.

KAM: En tu experiencia, ¿el campo poético continúa reproduciendo lógicas patriarcales?, ¿piensas que las mujeres jóvenes que escriben poesía en España hablan desde el mismo lugar y ocupan el mismo espacio que sus compañeros?, ¿qué opinas de las antologías de mujeres y otros actos poéticos de agrupación y visibilidad femenina?

MS: Respuestas rápidas: Sí. No. Que muy bien. Respuesta larga: Entiendo que el momento que habitamos es, en un punto, transitorio, porque es difícil no afirmar hoy que las poéticas más interesantes, y las cantidades de autoría, no estén inclinándose ya desde hace tres décadas hacia el lado de las mujeres y/o hacia el de las disidencias de género y sexuales; mientras persisten los usos y costumbres de las estructuras patriarcales heredadas, a todos los niveles, en todas las capas y escalas. A mí me interesa pensar en esas estructuras patriarcales de dos modos, aunque hay cientos. Primero, desde la comprensión de la escena literaria como profundamente homosocial, es decir: conformada por hombres que tienden a reproducir la composición homogénea de sus espacios, y sus usos y costumbres, que son mayormente jerárquicos y competitivos, casi

inconscientemente (cuando no consciente y *alevosamente*). Segundo, como un lenguaje. Entiendo que todas las estrategias de edición, visibilización y agrupación que equilibran el desbalance de género en los *nombres de autor* construyen un espacio imprescindible, pero a mí también me parece muy interesante enfocar una investigación que intente despatriarcalizar no sólo la semántica/temática del poema sino las otras instancias de su lengua, y la forma de poema, que ponga en riesgo el lenguaje masculino, como lo hacen, de muy distinto modo, con programas diferentes, no sé, *Patriarchal poetry* de Gertrude Stein, *Sabor a mí* de Cecilia Vicuña, la poesía de Fernanda Laguna, "29 de xaneiro do 2002" de Olga Novo, los arranques de los tres últimos libros de Luz Pichel (*Cativa en su lughar, Transhumancias, CO CO CO U*)... Es complicado, pero es emocionante... *es el sujeto de la era.* Ha habido tantas antologías universales por defecto masculinas, tantas listas de nombres de autor, tanto halo de importancia de ciertos autores muy importantes, que ni me pararía un segundo a preguntarme si debiéramos contenernos en las réplicas del modelo; pero sí que vería muy inteligente, a corto plazo, empezar a siquiera mencionarlo. En el último programa de *performance*, música, poesía y conferencias en el que he participado, en una conocida institución cultural, siete de las diez participantes éramos mujeres, siendo dos de los hombres participantes un colectivo unitario, y nadie mencionó este porcentaje como dato, lo cual me encantó. En Ladyfest Madrid 2013 también nos propusimos algo así: hagamos como si el mundo ya fuera feminista, como si la cultura ya pudiera funcionar así (de manera cooperativa), como si no se tratara de una identidad (aunque importe la identidad) sino de unos usos que van a poder afectar y cambiar la vida de cualquiera. Ese *como si* me sigue pareciendo potente.

KAM: ¿Crees que es suficiente y adecuado el respaldo institucional en torno al quehacer poético joven en España, a través de premios –públicos y privados–, becas de creación, etc.? En este sentido, ¿cuál ha sido tu relación con el circuito cultural institucional y con el mundo editorial?, ¿consideras que es difícil publicar hoy un poemario en España? En los últimos años no han dejado de aparecer nuevos sellos editoriales de poesía, ¿en qué medida crees que cubren la demanda y, sobre todo, el abanico de estilos que caracteriza a la poesía actual?

MS: Durante estos ¿quince años?, ¡ya son muchos!, que he sido "poeta joven" en España, ha todavía dominado un modelo institucional, para la poesía, quizá demasiado basado en, vamos a decir: premios bastante cuantiosos de dinero, aunque a menudo peorcillos de distribución, para los libros inéditos; ciclos de recitales bien pagados, e ingentes cantidades de recitales y/o trabajos culturales sin pagar. Desconozco las ayudas a la edición que haya habido, pero intuyo que han sido escasas por cómo he visto a mis editores pelear. Creo que este modelo de institucionalidad pública para la poesía enfoca demasiado el tramo final del proceso de escritura, es decir, el libro hecho, el nombre de autor, el reconocimiento de esa autoría por parte de los autores, normalmente de más edad, que componen los jurados que dan los premios. A mí me parecería interesante que se enfocaran otras partes del proceso, como puedan ser la investigación (con becas de movilidad no sólo para recitar, sino para estudiar), la producción material (con ayudas para proyectos pequeños y medianos de impresión y edición), la distribución (¿cómo sería una distribuidora pública que solucione ese gran problema que muchas editoriales chiquitas tienen?). También estaría muy bien crear programas de poesía en instituciones no sólo académicas o literarias, para entrar en contacto con otras comunidades, y con otras artes y, consecuentemente,

con otros discursos estéticos, políticos, sociales. Mi experiencia, en este sentido, cuando he trabajado con institutos de enseñanza secundaria o en museos, ha sido muy buena, porque afuera de los mundos ya *ganados* de la poesía, he encontrado montones de lectoras brillantes con quienes pensar, leer y escribir. La verdad es que siento que, de momento, me he quedado un poco al margen de los departamentos de estudios literarios para los que, se supone, me formé, y me ha ido mejor con otras instituciones del mundo del arte, pero bueno, también es que la universidad está implosionando, y hoy en día hay instancias de formación y conocimiento más vibrantes en otras zonas del sistema cultural. Siempre tuve muchísima suerte con las editoriales con las que trabajé, y también con editores a quienes conozco pero con quienes aún no trabajé. Pepe Olona, de Arrebato, confió en mi poesía mucho antes de que sacáramos publicado *ready,* y me dejó tomar bastantes decisiones sobre la portada o la maquetación que para mi práctica son fundamentales, además de darme oportunidades excelentes de mostrar mi trabajo dentro y fuera de España. Manuel Turégano, de Contrabando, se arriesgó a publicar un libro tan difícil como *Hacía un ruido. Frases para un film político,* y nos dejó maquetarlo a Rubén García-Castro y a mí (que somos el colectivo ANFIVBIA) tal y como deseábamos, en las condiciones materiales que eran posibles. Con *Puerta del mar* tuve una relación menos cercana, pero me parece que los *31 poemas* quedaron impecablemente impresos y bastante bien distribuidos. *ferias* es un libro de editorial de ayuntamiento (y premio), que quizá tuvo una distribución difícil, pero me trajo experiencias importantes. Entonces, ha sido una verdadera suerte. No sé cómo de difícil es publicar un primer poemario. Me parece una noticia fantástica que no dejen de aparecer editoriales pequeñas, porque forman un tejido que puede hacer de caldo de cultivo para la variedad de poéticas que pueda venir.

KAM: ¿Ha cambiado el lector de poesía en los últimos años? La etiqueta "poesía" se encuentra entre los libros más vendidos, en los escaparates de las grandes librerías, en la puerta de las *jams* más abarrotadas… ¿Estamos viviendo por primera vez en España un fenómeno poético genuinamente comercial (avalado por las redes sociales)? Si es así, ¿cómo lo estás viviendo tú?, ¿hasta qué punto crees que se está promoviendo una poesía masiva y qué opinión te merece?, ¿cuáles serían sus consecuencias para las tendencias menos promocionables?

MS: Como no tengo redes sociales y llevo tiempo fuera de algunos circuitos, me enteré de este fenómeno bastante tarde, digamos que sólo llevo un año y medio pensando en él activamente. Hasta donde he leído, que ha sido poco, se trata de una poesía que no me atrae demasiado, porque, creo, no toma casi riesgos en ninguna instancia... Es decir, para entendernos, creo que me atraería si llegara a algún extremo formal, temático, performativo, pero la veo bastante contenida entre las paredes de una idea de poema que, me parece, ya estaba habilitada por lo que quiera que amalgame la etiqueta de "poesía de la experiencia": la poesía como expresión de unos sentimientos privados en una lengua, digamos, tan clara como si fuera transparente y, en esta versión, aún, si cabe, más pretendidamente directa. Igual que sospecho de la posibilidad de la transparencia semántica, yo creo que esa directez entre lo que una vive y lo que una siente, lo que una siente y expresa, y lo que una expresa y alguien recibe, es un efecto dificilísimo de construir en poesía. ¿Cómo construyes algo así sin que se te cuelen en el poema retóricas manidas o frases indistinguibles de tantas otras que pueblan los canales de comunicación? O mejor aún ¿cómo

construyes algo así con esas mismas retóricas manidas y esas frases indistinguibles y lo insertas en esos mismos canales y el objeto que resulta se diferencia lo suficiente como para...? A lo mejor me importa demasiado lo que sigue al "como para", no sé, puede que sea ese mi error de partida en la lectura. Pero es que la poesía fácil me parece superdifícil de hacer. Todo un arte. También me parece dificilísimo el arte de insertarse en canales comerciales de mediana o gran escala sin que éstos absorban completamente la sustancia de la cosa que haces, pero yo qué sé, cada opción artística enfrenta sus propios peligros y oportunidades, sus contradicciones específicas. Yo me pregunto por cuestiones como las anteriores, porque el debate sobre la identidad (qué es poesía) y calidad (qué es buena poesía) de este fenómeno me parece menos productivo. Este *boom* ha agregado a muchos cuerpos en torno a una idea de poesía como reducto de sentimentalidad que, en el fondo, ya estaba muy extendida, mediante herramientas digitales medio novedosas (pues ya están bastante instaladas). Algo habrá que pensar sobre / entre / de / contra / por / bajo eso, creo yo, se ocupe el lugar del mapa poético que se ocupe.

KAM: Las nuevas voces, al contrario que las precedentes, no se han inclinado mayoritariamente hacia la escritura de poéticas colectivas, de manifiestos o de obras teóricas sobre sus propios procesos creativos, ¿a qué crees que se debe?, ¿son funcionales todavía algunas poéticas elaboradas anteriormente?, ¿puede ser este desierto teórico una característica de la poesía española joven?

MS: La verdad es que no estoy muy al día en este aspecto, no sé qué ocurre con esto ahora mismo, digamos. Puedo decir que, para mí, la poética forma parte del poema, y al revés, en una correlación particular, porque lo que una escribe sobre cómo escribió o va a escribir no es sino también un texto escrito que, dispuesto al lado del poema, lo tensa, pero no completa su descripción. Las poéticas tienden a divergir un tanto de los poemas y, por eso, es importante no hacerlas prevalecer sobre *sus* poemas, sino leerlas al lado, como textos que son. Cualquiera que escriba poemas (y cualquiera que los lea, vaya) tiene algunas ideas sobre lo que un poema es, sobre la lengua, sobre las formas de poema, que puede anotar y compartir; porque otro aspecto importante de las poéticas es que puedan entrar en diálogo, encontrarse en el espacio de la recepción unas con otras para organizar debates con sustancia, en vez de polémicas acerca de importancias y jerarquías, etiquetas y premios. Yo veo muy problemático que la reflexión sobre la poesía se quede reducida al mundo académico, por más que muchos poetas tengamos la doble condición de poetas e investigadores. Esa especialización de la crítica de poesía por los profesionales de la crítica me parece una alienación de nuestra práctica y una cesión del pensamiento que de hecho nuestra práctica produce (creo que es Ron Silliman quien dijo que "la poesía es la filosofía de la práctica del lenguaje"). Aparte de que suelen ser muchísimo más estimulantes los textos de poética escritos de parte de *sus* poetas, por más opacos o errados o divergentes que resulten respecto de *sus* poemas. La tarea de quien investiga tiene que consistir en no creerse esos textos de poética a ciegas y ponerlos en contraste con los poemas, es importante eso, no creerse a las poetas; pero la tarea de quien escribe poesía podría muy bien incluir contar qué hace y qué no hace, o mejor dicho, cómo hace con lo que hay y no hay disponible en el ámbito en que se inscribe, con lo que sabe y no sabe, y qué desearía, y qué podría hacer, haber, etc.

KAM: Personalmente, ¿hacia dónde crees que se dirigen las poéticas actuales?, ¿qué tipo de poesía imaginas y/o deseas para el futuro?

MS: No sé a dónde se dirigen, esa me parece una pregunta imposible de responder, pero para el futuro más próximo lo que yo deseo, sobre todo, es la proliferación de poéticas, la investigación, el disenso cooperativo en vez de la polémica excluyente, la mezcla y la hibridación, la sorpresa: la aparición de libros que nos vuelvan del revés, y la caída de las estructuras, usos y costumbres patriarcales en las instancias culturales y académicas. Estaría bien que se abrieran espacios y medios porosos y comprometidos con la/s lengua/s y la investigación activa, para avivar la cantidad de librerías, editoriales, festivales y redes de poetas que ya hay activas. Tengo claro que la poesía que a mí más me interesa es aquella que se preocupa por la recontextualización y que se reta formalmente; pero esa poesía constituye sólo una porción de todo lo que la poesía es, puede ser, podría ir a ser; el juego entre estilos es importante, la discusión de poética es crucial, la heterogeneidad es la viveza de una escena; para mí el problema real en cualquier instancia es la lisura, la llaneza, la estandarización, la expulsión de quien no cumple la norma de la definición de (en este caso) lo que "poesía" sea. La poesía no es tan importante y, por eso, yo qué sé, impregna a escala todo lo importante, así que es muy importante. Lo que podemos y no podemos, nuestras potencias e impotencias de imaginación, se la juegan en la lengua, en las frases que sacamos de la corriente principal (o *mainstream*) para mirar, escuchar y pensar *por otros medios no discursivos*. Que tú leas un libro con quince, dieciséis, veintisiete, setenta y dos años, y ese libro te hable, hable contigo, te haga hablar con quienes compartes el espacio social actual y pasado, sigue siendo una experiencia de lectura muy valiosa. Yo, personalmente, como soy muy militante de la poesía, considero que estaría muy bien darle una sacudida a nuestro panorama y revitalizarlo.

ES 1902. Hay una mujer que duerme con su nieta. Esa mujer que duerme con su nieta dormía con su abuela. Esa nieta que duerme con su abuela dormirá con su nieta en 1959. Es 1936 y hay gente que no hay. Hay muritos. En España era una dictadura en la que se podía entrar y salir perfectamente, dice. El marido de su hermana no sabe dónde hay dos hermanos suyos. Es 1941 y ahora hay un ciclón que rompe el cielo. No hay nada más que hacer que entrar en cama. No hay nada más que hacer que salir a rezar de la cama. Sale. Nace en 1984. Un año antes de 1985 su hija nace. Son los 90 luego. No es nada los 90, una revolución de nuevos ricos. Yo ya viví en los noventa el 0'7 y los cantautores y mi familia es anarquista y mira, no, ya el primer día vi que no, y todo eso que no es arte, que es política. Que no es cinismo, que entiéndeme, que lo normal. Es 1977 y su madre cree que tener consiste en pedir permiso para usar por ejemplo un tocadiscos. Se pone un diente de oro en cuanto tiene dinero para curar uno de carne. Se implanta uno de carne en cuanto se le rompe el de oro porque el diente de oro está ya muy marcado como de dónde vienes. Nunca fue suyo el diente. La cultura. Es 1956 cuando nace. Su marido es de Tánger pero Tánger no era de Marruecos cuando nace. Beben. Con un amigo del barrio de Tetuán que trabaja como chófer para un jeque. Con su mujer y su hija y su novio de su hija y el camarero y su mujer. El oro es de rumanos, dicen. El oro no es de Rumanía, dirían. Ahora es 2015. Hay gente que se va, pero luego extraña la vida social, los amigos, la familia. Yo no me voy. Para sentir que no me echan sino que yo lo elijo. Irme. Sale. En el 82 el futuro era ilusionante, hoy no me gusta lo que viene. Lo que viene me da miedo. Cuando Pablo Iglesias o Íñigo Errejón pronuncian la frase "no se puede ser demócrata sin ser antifascista" ¿qué significa? Digo de verdad, ¿qué significa? Cuando llega del Brasil el primer cadáver de la primera hermana que trae su primer y último sueldo en el bolsillo. Cuando se escucha la primera vez la música después de la guerra su hijo de su abuela que se mea. Cuando se acerca al molino donde está escondido su hermano de su abuelo que se caga del miedo. Cuando se brota su hermano de su abuelo que lo atan al suelo. Cuando le dice a su madre que es gay, que se queda sin ver. No te escucho porque ya estás clasificando. Yo soy una mujer y a mí no sé de qué me estás hablando. No es tan así. Yo vengo de otro mundo, otros valores. No entendéis nada, lo habéis tenido todo. Sólo es un diente, no soy yo. No es un diente solo, sólo soy yo que sufro del performativo. Me avergüenzo de amar. Me avergüenzo de no haber sabido hacerlo. Me avergüenzo de mi escritura. Me avergüenzo del ajuste entre mi vida y la escritura. O pluma. Significarse, tener miedo. No existir o insignificarse. Amar, escribir, significarse, no tener miedo, ¿son un poder etnógrafico, de género, de clase o de lenguaje?

(Fragmento de "Una historia de España. Sale quien habla", *Hacía un ruido. Frases para un film político*, Contrabando, 2016)

YA
no hay
mujeres

como las de antes. Ni en el cine, ni fuera de él. Mujeres que pisaban fuerte y sentías temblar el suelo a su paso. Mujeres de bandera que ir a ver. Ir a ver mujeres, reverte. Ir a ver mujeres con marías saliendo del hotel donde en el vestíbulo hay una torda espectacular. Aunque ordinaria. Ir a ver mujeres con marías hacia Sol por la Carrera. Mujeres material para la glosa. Para la prosa. La prosa de ir. La prosa de ir a ver. Mujeres guapas. Que sean guapas. Pastel de Carne. Más allá de la belleza. Pastel de Carne. Como Sofía Loren, vicent. Más allá de la belleza. Como mi madre como Sofía Loren. Más allá de la belleza. En una playa se recortan en el sol. Más allá de la belleza. Como tu madre como Ava Gardner. Quiero decir, no estoy hablando de tu madre, no. Es una señora tu madre como Grace Kelly. Como Sofia Loren es una señora tu madre es una señora como Grace Kelly. Digo la madre de otro, otro cualquiera. Perdón. La costumbre de no distinguirme de ellas. De ser una de ellas. De no ser una de ellas. Ir a ver mujeres. Como escritores bien constituidos. Como escritores bien dotados para beber en hoteles donde bebieron antes escritores bien dotados para beber en hoteles donde bebieron antes whiskey escritores bien dotados para beber en hoteles whiskeys e ir a ver mujeres. Ir a ver mujeres. Ir a ver mujeres. Ir a ver mujeres en vestíbulos de hoteles. Son ellas mismas ellas mismas son ellas mismas el precio a pagar. No piden rescate por amarlas entre coches cualquier sábado de noche. Hay que saber mirarlas. Hay que saber beber. Hay que saber mirarlas. Ya no sabéis beber. Como escritores bien. Ir a ver mujeres. Ir a ver mujeres. Ir a ver. No tordas. Ir a ver. Que sean hermosas. Hembrosas. Que sean hermosas. Como cuando se acercan con una toalla para secar nuestra jornada de mar e infancia. Es tan trabajosa la infancia de escritores bien constituidos en las mesas de postres de la infancia. La cultura y la educación se adquieren por inmersión, al final imaginas que Tolstoi o que John Ford son unos lejanos parientes que cualquier día encontrarás compartiendo postre. Con Tolstoi y con John Ford la infancia. Toda nuestra jornada de mar alta literatura e infancia con Tolstoi y con John Ford. El mar es la infancia, la literatura es el mar y el mar es la infancia secada por mujeres que al borde de la postal con la toalla nos esperan. Pacientemente, sus brazos. Sus muslos, reverte, sus brazos. Su manera de dar lo que se espera que interpreten el poder que se requiere ejercer en el momento. Su manera dulce de apartarse justo a tiempo de nuestra manera brusca de requerirlas a destiempo. Esa femineidad. Ya no hay esa femineidad. Ya no la hay. Ya no. Es que no hay esa femineidad que ya no hay no existe como no hay la literatura ya no hay la

literatura de hotel. Ya no hay mujeres. Literatura de hoteles. Ya no hay whiskey. Ya no sabéis beber. Mujeres. Whiskeys. Mujeres. Hoteles Palace. Ir a ver. Ya no hay hoteles. No hay ya femineidad. Ya no hay literatura. No hay ya mujeres.

Un avión va a caer. Un avión va a caer. Un avión va a caerse y es el único que no grita reverte. Es el único que no se ha leído y que no grita. Es el último de una casta de escritores que no gritan. Es el último de una casta de escritores que no gritan sino que aprietan los dientes y caen con su nombre entre los dientes. Y se estrellan. Como valientes bien constituidos o en su defecto un abuelo vestido bien tradicional en un paseo de benidorm o ir a ver mujeres en la barra larga donde de noche se apostan los hombres apuestos a ver pasar. A no ver pasar. A ver las pasar. A ver las no pasar. Fantasmas. Mira que ir a morir. Mira que ir a morir en un avión lleno de gente que si no grita porque cae aplaude porque aterriza. Reverte. Esa manera de la gente de estropear la historia de la literatura. Mira que ir a morir en un avión de gente entre la gente. Mira que ir a aterrizar y esperar a su maleta en la misma correa de maletas por la que una y otra vez circulan las maletas iguales de la gente. Esa manera, reverte, de morir entre un montón de despotenciados votantes potenciales de podemos que podrían haber leído prosa de hoteles de mujeres sin haber comprendido nada de nada de nada de su manera de caer o aterrizar o recoger la maleta en la cinta de maletas y están ahí estropeando el cuadro de la desolación. De la depravación. De la femineidad. Mujeres estropeando cuadros estropeando la femineidad.

Si las ves te ven. Si te ven las ves. Si no las ves no te ven. Si las ves no te ven. Si no las ves te ven. Como Ava Gardner como Sofia Loren como Grace Kelly como Paul B. Preciado como Angela Davis como Beyoncé. Una mujer, la mujer. No una mujer, la mujer. Cualquier mujer, la mujer. Una mujer cualquiera. La curiosidad de una mujer, la mujer curiosa. Cualquiera.

(Fragmento de "Un mundo aprox.", *Hacía un ruido. Frases para un film político*, Contrabando, 2016)

NO se trata de hacer poesía política ni política poetizada, sino de corromperse por derecho y sólo puede corromperse uno por el palo de la belleza. El problema de poder y de ganar es corromperse. Sospechar del dinero tiene la facultad de corromper absolutamente. Sospechar de la prosa tiene la facultad de corromper absolutamente. Sospechar del género tiene la facultad de corromper absolutamente. Sospechar del consumo tiene la facultad de corromper absolutamente, el estilo por ejemplo. Estilo es cuerpo. Cuerpo es pluma. Pluma es la correlación de cuerpo fantasía sueños taras mundo y la escritura. Quien pierde gana. Quien gana pierde. Se escribe como se pierde. Se gana como se habla. Se habla como se balancea el cuerpo al caminar de noche. Se viste como se anda. Sismografía del deseo es pluma. La pluma viene de por dónde te corrompes. De por dónde corrompes el mundo en la escritura viene la pluma. Cuando puedes mucho te corrompes todo o "bastará con decir que el poder absoluto tiene la facultad de corromper absolutamente" y los traidores de la lengua; los pervertidos, los pervertidores de la lengua, los pervertidos que han antepuesto la perdición del dinero al deseo de los placeres sensuales

(Fragmento de "Ciclón / anticiclón 2011/2015", *Hacía un ruido. Frases para un film político*, Contrabando, 2016)

BAJO las matas
en los pajonales
sobre los puentes
en los canales
hay cadáveres

bajo las tapas   bajo el estadio   bajo las formas
en las cunetas   en las recetas   en las crucetas
sobre los muros   entre las líneas   entre las frases
en la meseta   en las macetas   en las secretas
hay cadáveres   hay cadáver   hay cadáver

en el en caso de emergencia tire de la palanca de un metro que nunca se detiene
en la estela de error que deja un tren que descarrile
en una brisilla, que se desazona
en los guardamuebles los apartamientos los entrampamientos los maletines y maletones
hay cadáver

en el networkin de los gestores
en el tramoyeo de los proyectores
en el de la camisa que se prende
con un gemelito que se comprende a la de perlita de pendiente
hay cadáver

precisamente ahí,
y en esa risa del que deshueva, y desova savia nueva de nuevas
(auto)generaciones
en ese fingimiento del que del que no piensa dejar de emitir porque no compensa
construir
la recepción, y en el desprecio del que no se sepa que no sabe, acaso
en el que no se sabe que se hizo o que se hubiera hecho de haber estado
allí
hay cadáver

en el palacio del rey y de la reina y en el del exrey y de la exreina
en la casa del presidente y de la presidenta y en el chalet
del expresidente y de la expresidenta
en sus cuartos separados y en sus connotaciones, reservados y privados
en las sedes del partido y la partida
en la oficina del notario y la notaria
en la madriguera del lagarto y la lagarta
y en su anillito de bodas de rata
hay cadáver

en las verjas verjuradas de piel a grilla por conciertos de cuchilla
al fondo de un país al frente de otro si en medio algún islote
en los hondos de la cuenca del mare vostrum
en las cunetas en las cunitas en las caretas
en las fosas de las conversaciones super tranquilas
en que se afirma que no hay las mismas fosas sino que hay grises y matices
hay cadáver

embargo, en la lengüecita de ese trilero que se asocia, en evidencia, con la bola falsa de
la manga, en la hebillita del cinturón que se desata sin no no querer, en el puesto,
puestos arriba de esa ebriedad que desespera, como promesa, y, no obstante, en
ese e... que, cómo se dice? e... de quién?, de qué? más, muy, más
Por Todo
Ante todo
hay cadáver

en el temblor de la que se desdesnuda, felizmente, en humedales de la que
se despierta entre esa yerba, invencible del olor del que las que no se cubren
con más nada o la camisa y en culpable de morales y zarzales y tormentos
anteriores, mundos pasados como monjas vivas de las que –y es triste que– no
hay cadáver

apenas no se ven, se las destroza divisadas muertas remando ensangra: en todas
las partes feminizadas de la femineidad, mismamente; en la especie mujer
del correctivo de varón de la ennoviada, que no
lo deja porque su hombre en verdad la.............!
hay cadáver

en ese escapatorio, en la calladura
de ese cobardica, en el arreglo
de neutral de ese pelota de mierda, la efe de esa

orfandad, la beta de subalternidad, en esa transparencia neoprenal
hay cadáver

está a pleno: en los frasquitos a fuego de hybris con que los dioses
confunden a sus humanos, en los
confíos de las chicas que dejan que se les amanezca en los portales, como
a la vista, sin la braguita puesta; en la humildad de las balsitas
velas, que se amilanan al batimiento de
de   los   de
hay cadáver
corpus cristos ecces homos de
rrames corridos aho gados go ha dados saltados de bal
cones malhadados mal hallados al envés recallados baleados
…………………………………………………………………………………………………
no hay cadáveres

hay Ayotzinapa, "Mínimo tengo donde llorarle, sé
dónde está", "ya no está aquí, en este mundo"
"de todo esto ojalá venga algo
bueno"

(*Remake* de *Cadáveres* de Néstor Perlongher, fragmento de "Un mundo aprox.", *Hacía un ruido. Frases para un film político*, Contrabando, 2016)